

## Entretien avec Paul Tana

Marie-Claude Loiselle

Number 103-104, Fall 2000

Territoire du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23792ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Loiselle, M.-C. (2000). Entretien avec Paul Tana. *24 images*, (103-104), 36–38.

## Entretien avec

**PAUL TANA**

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

Depuis vingt ans, film après film, Paul Tana remet en question ses origines italiennes et les difficultés de l'exil, de l'enracinement en terre québécoise et d'Amérique. *Les grands enfants* (1980), *Caffè Italia Montréal* (1985), *La sarrasine* (1991) et *La dérouté* (1998) témoignent d'une conscience aiguë d'un territoire auquel ils apparaissent de plus en plus organiquement liés par le biais d'une nature où se joue le conflit de la vie et de la mort. Une conscience du territoire qui s'impose par ailleurs comme une constante mise à l'épreuve de l'appartenance des personnages à ce pays et, à travers eux, du cinéaste lui-même.

**24 IMAGES:** *Comment expliquer qu'alors que vous êtes né en Italie, votre cinéma est plus ancré dans le territoire québécois que le sont aujourd'hui la plupart des films tournés ici? Autre paradoxe, votre premier long métrage, Les grands enfants, est sorti en 1980, au moment où s'amorçait l'abandon de notre territoire par les cinéastes.*

PAUL TANA: Il y a probablement chez moi un profond désir d'enracinement, dans la mesure où comme immigrant, je me sens un peu entre ciel et terre, tiraillé entre deux mondes: l'Italie, donc l'Europe, et le Québec, l'Amérique. J'ai toujours éprouvé le besoin de trouver quelque chose de solide sous mes pieds, et c'est ce que j'ai essayé de faire à travers mes films. C'est en ce sens-là que la thématique du territoire, du sol, d'un lieu qu'il faut s'approprier a été et est encore quelque chose qui me préoccupe beaucoup.

*C'est étrange que vous employiez, à votre sujet, l'expression «entre ciel et terre», puisque dans La dérouté c'est le personnage de la fille, née au Québec, qui évoquait pour moi exactement cette image, alors que son père, immigré, est hanté par un désir de s'approprier intimement le territoire par les routes qu'il construit.*

Il y a chez Joe ce désir d'enracinement et en même temps, il y a un refus de la transformation qu'entraînerait chez lui un véritable enracinement. Il essaye de reproduire en Amérique du Nord, avec sa sensibilité, quelque chose de très ancien, de transporter ici une culture qui n'est peut-être pas transportable. Et en refusant la transformation, qui est incarnée par sa fille, il meurt — parce que la transformation, c'est la vie.

*Et le métier de Joe: constructeur de routes? En rapport avec la question de l'enracinement et du territoire, la symbolique est forte!*

La route permet de donner un ordre au territoire, mais aussi de le parcourir. Joe essaye en fait de le maîtriser, de lui donner une forme humaine. Mais pourtant, c'est comme si ce territoire-là, pour lui, était presque indomptable, il échappe à

ce désir que Joe a d'ordonner les choses. Nous sommes ici très peu nombreux à habiter un espace qui nous dépasse totalement, et cette vastitude crée des angoisses. Ce territoire peut nous avaler, comme la nature avale Joe, et c'est précisément pourquoi il est impor-



*La sarrasine* (1991).

LYNE CHARLEBOIS



**La déroute**  
(1998).

tant pour des artistes de nommer ce territoire qui est le nôtre, de le décrire, de le peindre, de le filmer pour qu'il devienne un territoire intérieur, imaginaire, capable d'atteindre une épaisseur humaine. Une épaisseur que seule les expressions de la culture peuvent lui donner, sinon on se retrouve face à quelque chose de non seulement trop vaste, mais à la limite, insensé.

*Vos films sont avant tout des films urbains, et pourtant vos deux derniers intègrent la présence de la nature (la plaine, la rivière, la forêt, la terre) qui prend une très grande force au moment où elle apparaît. La fin de *La déroute*, dans la forêt, donne aussi l'impression de poursuivre, et de pousser plus loin, la fin de *La sarrasine* où Ninetta s'enfonce dans une vaste étendue de neige. Joe, lui, est aussi englouti par la nature, mais jusqu'à en mourir.*

Le personnage de Joe dans *La déroute* a été à la limite de son cheminement et a outrepassé ses propres limites. Or, quand on se rend jusque-là, on se retrouve confronté à la logique de la nature. Si *La sarrasine* montrait une femme qui essayait de s'appropriier le territoire, et qui malgré tout, demeurerait à la fin une tache noire dans cet espace de neige blanche, donc à la fois dedans et en contraste, Joe, lui, se retrouve dans cette nature-là par l'aboutissement de ses actes. Il s'était replié totalement en marge, dans un espace devenu inhospitalier à force de vouloir l'ordonner selon son ordre à lui. Ainsi, cet ordre-là finit par lui échapper totalement et le conduit, au bout de cette autoroute qu'il a lui-même construite, dans ce chaos que représente la nature. Une nature anonyme plus grande et plus puissante que ses désirs et ses rêves. Quand la route se termine, commence la forêt que j'ai voulu représenter comme une sorte de dédale qui le prend et le garde. On peut dire en blague, mais je crois que c'est sérieux, que si l'autoroute s'était poursuivie, si Joe avait

eu le temps de construire plus de routes — ce qui équivaut pour un artiste à nommer le territoire —, peut-être qu'il ne serait pas mort. Et c'est pour ça qu'il est important de faire des films qui soient comme des routes. Il s'agit toujours, au fond, du rapport entre le chaos de la nature et l'ordre que nous, petits êtres humains, essayons de donner à cette nature pour pouvoir vivre, tout simplement, et pour pouvoir trouver un sens à tout ça...

*D'ailleurs, la nature dans vos films a quelque chose de menaçant.*

Ce que je fais ressortir à travers ces personnages d'immigrants, c'est peut-être notre situation à tous par rapport à cet espace-là, pas seulement par rapport à l'espace d'un point de vue physique ou géographique, mais par rapport à tout le travail qu'il y a encore à faire. Ce sont des choses qui me préoccupent parce que nous sommes vraiment minuscules et que le territoire, lui, il est immense, il est beaucoup trop grand. Alors comment le nommer? C'est l'entreprise non pas d'une vie, mais de plusieurs décennies pour beaucoup de gens. La tâche est grande mais il faut l'accomplir, sinon on va tous se perdre. Il faut nommer les choses, il faut les connaître, pour créer, comme je disais, un autre territoire qui soit encore plus vaste que les territoires géographiques.

*En confrontant les fins de *La sarrasine* et de *La déroute*, est-ce que l'on peut dire que, face à la question de la possibilité d'un véritable enracinement, vous évoluez vers un constat plutôt pessimiste? Quand Joe arrive dans la forêt, on sent qu'il a atteint un point de non-retour.*

Dans *La sarrasine* la condition de l'enracinement est le deuil, deuil d'un passé, de la culture qui appartient à ce passé. Avec Joe Aiello, dans *La déroute*, le problème se pose peut-être autrement. Au départ c'est un homme qui semble enraciné ici: c'est un entre-

preneur qui a réussi au Canada, au Québec, il construit des routes, il a du succès... mais à l'intérieur de lui-même il est habité par une anxiété provoquée par la tension entre les deux cultures qu'il porte en lui: l'une archaïque provenant du pays d'origine et l'autre «moderne» qu'il a acquise ici en Amérique. Cette anxiété provoque en lui un désir de ne pas disparaître, de laisser une trace dans cette vie. C'est un désir légitime mais qui le durcit comme le ciment qu'il fabrique. Joe est un personnage qui au fond de lui-même a perdu sa souplesse, sa capacité d'adaptation, sa capacité de se transformer pour vivre et pour pouvoir véritablement s'enraciner quelque part, ici ou ailleurs. Je ne crois pas que mon constat

soit pessimiste, tout ce que j'essaie de dire c'est peut-être qu'avant tout enracinement, il y a mouvance et transformation.

*Le seul fait, comme vous le disiez, de s'appropriier son propre territoire en le représentant est aussi une manière de ne pas disparaître, dans la mesure où tout passe par le rapport symbolique aux choses.*

Ah, essentiellement! C'est d'une importance capitale, et en ce moment il y a un refus de s'approprier le territoire en tant que tel. Est-ce que nous ne voulons plus nous représenter ou voulons-nous plutôt nous représenter autrement? Ou encore, serions-nous tombés dans une sorte d'exotisme? On préfère donner une image... peut-être pas plus frivole, mais disons, plus légère de nous. Je ne sais pas. Mais à travers nos films aujourd'hui, et au-delà de leur qualité, il y a probablement un rapport au monde qui change, comme on le voit dans *Un 32 août sur Terre* de Denis Villeneuve, qui part filmer un désert de sel. Mais il s'est arrêté là, parce que, après le désert, il n'y a plus de film. Il aurait été intéressant de pousser plus loin.

*N'y a-t-il pas au contraire dans ce «nouveau rapport au monde» une fuite hors du monde réel, qui n'est pas motivée par un désir de connaissance ou même d'ouverture à autre chose, mais par le désir de se fuir soi-même?*

Mais alors, est-ce que ce serait toujours la même maladie qui revient — à laquelle je m'intéresse justement dans un de mes projets —, et qui était très présente chez toute une classe d'intellectuels et de bourgeois des années 40-50, dont les fils se sont exilés en Europe, souvent pour étudier? André Laurendeau en est un bon exemple. Ils allaient bien entendu chercher une nourriture intellectuelle, mais en même temps, lorsqu'ils revenaient, au-delà du contentement de se retrouver chez soi, ils revenaient avec un refus de ce chez-soi. C'est peut-être là aussi une des grandes tragédies du Québec. Et ne croyez-vous pas que, même dans les films des nouvelles générations, on retrouve les attitudes de ces retours d'Europe? Car à l'époque aussi,



*Caffè Italia Montréal (1985).*

même si ces gens revenaient habiter le Québec, leur rapport au territoire restait extrêmement ambigu. Et peut-être qu'aujourd'hui cette ambiguïté se manifeste autrement, par cette sorte de fugue ou de fuite dont vous parliez.

*À la différence que les films auxquels je fais référence ne montrent jamais de retours... La fuite est un état permanent dans un grand nombre de films, et on attend justement de voir ce qui arrivera si un jour ces cinéastes reprennent possession du territoire.*

Aujourd'hui, on a affaire à un cinéma plus urbain, mais aussi plus narcissique. Et c'est peut-être ça, le problème. Un cinéma de journal intime, et probablement qu'on est un peu trop complaisant. Le «je» ne renvoie toujours qu'à lui-même. Peut-être que comme on ne sait plus trop à quel saint se vouer, on reste alors avec soi-même. On parle de soi, du couple ou du petit groupe d'amis, des relations interpersonnelles... Un film qui, sur ce plan et d'un point de vue anthropologique, est vraiment grave, c'est *2 secondes*. Tout le rapport à l'autre est complètement tordu dans ce film. Le personnage du père, avec un grand P, est un immigrant. Il pourrait aussi être l'amant, mais comme la bicyclette l'a rendu pratiquement impotent, il apparaît totalement inoffensif et, de toute façon, la fille est lesbienne. Par ailleurs, son frère est impuissant et sa mère est folle, la fille ne peut pas communiquer avec elle! Peut-être qu'en réalité ces films-là disent une chose: que notre cinéma se trouve dans une sorte de *nowhere*. Mais en même temps, ce *nowhere* est à remettre en question de façon beaucoup plus fondamentale que nous le faisons aujourd'hui. ■